دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر

بارتون جونسون
ترجمة د. سيد البحراوي

تقديم

من مقال سابق عن «أزمة النقاد العرب وخطر الحل البديل»[1] صورنا تهافت النقاد العرب على المناهج الغربية المعاصرة في النقد الأدبي وخاصة البنيوية منها، باعتباره استمراراً لعلاقة التبعية التاريخية التي حكمت مثقفي العالم الثالث بالثقافة الغربية. وقلنا إن هذا التهافت سيؤدي إلى نتائج خطيرة تتنافى مع العلم الذي يدّعون العمل باسمه، لأنهم غير قادرين على التحقق من الجوانب العلمية في البنيوية، وتمييزها عن الجوانب الأيديولوجية المنبثّة فيها. وما يترتب على ذلك هو نقل لقشور المنهج، وخاصة للجانب الأيديولوجي فيه. وسوف يضاف إلى هذه النتائج، ما يحدث نتيجة هذا الفهم السطحي، وهو التغريب للعقل العربي، وفقدان الثقة بالذات... الخ.

ولقد دعونا في ذلك المقال إلى محاولة تمييز الجوانب العلمية من البنيوية، والاستفادة منها كما حدث في فرنسا وفي الاتحاد السوفياتي. وكنا نقصد تحديداً مثالين واضحين، هما لوسيان جولدمان، ويوري لوتمان. واليوم إذ نحاول أن ننقل بعضاً من مجهودات لوتمان في هذا المجال، من خلال ترجمة لدراسة أعدها، كمقدمة لكتاب لوتمان «تحليل النص الشعري». علماً بأن بارتون جونسون هو مترجم الكتاب إلى الانجليزية[2].

ويوري لوتمان هو رئيس قسم الأدب الروسي في جامعة تارتو بالاتحاد السوفياتي؛ ولد في لينينغراد (سنة ١٩٢٢). وتدور أبحاثه عامة حول الأدب الروسي في القرن الثامن عشر، وتنميط الثقافات، وبناء نظرية - بنيوية للنصوص الأدبية[3]. وقد أخرج ما بين عامي (١٩٤٩)، (١٩٧٤) أكثر من ثمانين ومائة كتاب ودراسة[4]؛ في النص المترجم هذا بعض منها.

والواقع أن الدراسة المترجمة هنا تهتم أساساً بتقديم مفاهيم لوتمان النظرية، واجراءاته التطبيقية. أكثر من

اهتمامها بالجانب الذي يهمنا ، وهو موقف لوتمان من البنيوية . وهي في هذا الإطار تقدم خدمة للقارىء العربي الذي يريد أن يعرف الخطوط العامة للمنهج البنيوي في تحليل النص الأدبي ، بالإضافة الى بعض النقاط التي يلمس فيها الكاتب موقف لوتمان إزاء البنيويين الغرب ـ الأوروبيين.

هذا الجانب الأخير من الدراسة ـ ينطلق في نقد لوتمان من وجهة نظر بنيوية ، وهو لهذا السبب ، يتجاهل كثيرا من خصوصيات لوتمان التي تميزه عن البنيوية الغربية ، أو على الأقل لا يعطيها حجمها الطبيعي الذي تحظى به في نظرية لوتمان وتطبيقاته . إن لوتمان ـ من خلال فهمنا لكتابه ولبعض الدراسات الأخرى[٥] ، ليس بنيوياً خالصاً ، إنه ماركسي يستفيد من البنيوية الى درجة كبيرة . وهو ـ على هذا النحو ـ يحمل تراث النقد الأدبي بأكمله في العصر الحديث ، بدءًا من انجازات النظرية المادية الجدلية ، وانجازات مدرسة الشكليين الروس ، وانتهاءً بإنجازات العلوم الحديثة : نظرية المعلومات وعلم الاتصال وعلم التحكم الذاتي (السيبرنطيقا). وهو في ذلك يتجاوز البنيويين الغربيين . ويتبدى هذا التجاوز في كتابه في عدة قضايا أهمها منهج لوتمان .

اننا نرى هذا الانجاز يتمثل في محاولة فهم جدلية النص الأدبي في داخله ، ومع ما يحيط به . ففي داخل النص الأدبي جدل مستمر بين المستويات المتعددة للنص (وهي ليست لغوية فقط كما عند بعض بنيويي الغرب) ، وبين العناصر المكونة لكل مستوى من هذه المستويات . النص ـ لديه ـ شبكة معقدة من العلاقات الجدلية بين العناصر المكونة . وهي ليست شبكة منعزلة عما يحيط بها أو عما تنبع عنه ، أي اللغة الطبيعية التي تمثل المجتمع والثقافة والتقاليد . . الخ . وهنا سنجد لوتمان يفهم البنية ، والنظام على نحو جدلي لا ثابت أو منعزل كما عند الآخرين .

وليست شبكة العلاقات في النص الأدبي فاقدة الدلالة ، بل إن تكثف الجدل والصراع داخل النص يؤدي إلى زيادة القيمة الجمالية للنص . وهنا نجد لوتمان حريصاً على أن يكتشف وظيفة الأدب ، وهو مبحث يخرجه الغربيون من أبحاثهم عادة ، كما سيتضح من الدراسة التالية .

ومع ذلك ، فإن لوتمان يقع في بعض مزالق الفلسفة المثالية ، نتيجة تسليمه بأوليات اللغويات الـ « دي سوسيرية » . وخاصة في قضية الثنائيات المتعددة ، والتي هي في نهاية الأمر ، نوع من التضليل للعلاقة بين عناصر اللغة ، وبينها وبين المجتمع ، وتجاهل لطبيعتهما الجدلية المتطورة[٦] .

* * *

إن ايجابيات لوتمان وسلبياته ، وايجابيات بارتون جونسون وسلبياته ، تحتاج الى دراسة موسعة ، يضيق عنها المجال هنا ، وأرجو أن أستطيع تقديمها في مقال لاحق .

دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر

١ ـ مقدمة

يعد البروفيسور لوتمان القلم البارز في الدراسات الأدبية ذات الاتجاه البنيوي في الاتحاد السوفياتي .وقد كان كتابه [محاضرات عن الدراسة البنيوية للشعر : مقدمة ، نظرية الشعر] أول عرض واسع لآرائه النظرية العامة . وهذا الكتاب كان قد صدر في طبعة من خمسمائة نسخة سنة (١٩٦٤) (كما كان مبنياً على محاضرات ألقاها المؤلف في جامعة ولاية تارتو للسنوات (١٩٥٨ ـ ١٩٦٢)) . وقد أعادت جامعة برون طبع النص الروسي لهذا المجلد الصغير في (سنة ١٩٦٨) ، والمؤلف يقدم في هذا الكتاب ـ باختصار ـ نظرية عامة للفن كنظام سيميوطيقي قابل للنمذجة المفسرة وللتحليل البنيوي . ومحور العمل محاولة للتحليل البنيوي للشعر في مستوياته المختلفة مرتبة من الإيقاع والقافية ، ثم المستوى الصوتي والنحوي والمعجمي ، حتى المستويات الأكثر تجريداً مثل السطر والمقطوعة ، ثم (بعد ذلك) المشاكل العامة مثل التأليف والحبكة . أما القسم الأخير فيعالج مشكلة النص الشعري وعلاقته بالبنى التي هي خارج النص.

وفي سنة (١٩٧٠) ظهر كتاب ثانٍ : [بنية النص الفني] . ورغم أن هذا المجلد الجديد ما زال يركز على النص الأدبي الجميل ، إلا أنه قد قدَّم منظوراً أوسع للبنيوية كمدخل لكل الفنون التمثيلية التي ينظر اليها كمُنظم نمذجة تالية تنبع من نظام النمذجة الأولى الذي تكوِّنه اللغة الطبيعية . وعلى نحو نظري أكثر من العمل السابق ، تعالج البنية ـ هنا ، بتفصيل كبير ـ مشاكل من نوع : الفن كلغة ، المعنى في النص الفني ، ثم مفهوم النص وعلاقته بالنظام الذي يظهره . وامتحنت المبادىء البنيوية للنص في ضوء المحاور الاستبدالية والسياقية ، بينما عولجت المستويات المختلفة وترتيبها ، كوحدات في كل محور ، في فصول مستقلة . وعولجت ـأيضاًـ المسائل العامة للتأليف مثل الإطار والمساحة الفنية ، والشخصية ، والحبكة والمخطط ثم وجهة النظر .

إن كلا العملين السابقين ، هما ـ بالأساس ـ عملان نظريان يتضمنان فقط تحليلاً فعلياً كافياً لنصوص بعينها ، من أجل تأكيد النقاط النظرية موضع المناقشة .ولكن لأن كثيراً من تنظير لوتمان تجريدي تماماً ، ولأن لوتمان يفترض ألفة تفصيلية بكثير من الأدب الروسي وخاصة الشعر ، فإن القارىء غير الروسي يمكن أن يشعر بعدم اتصال ما بين النظرية والتطبيق.

أما أحدث أعمال البروفيسور لوتمان : [تحليل النص الشعر :بنية الشعر . ١٩٧٢] فإنه ـ جزئيا على الأقل ـ محاولة لتقديم شواهد وفيرة على العلاقة بين نظريته وبين التحليل النقدي الحقيقي للغة الشعر . والنصف الأول من الكتاب يمثل تلخيصاً لمكونات لوتمان النظرية الأساسية ومبادئه في التحليل ، ومستويات التحليل ثم عناصرها الإجرائية . ويبدو ـ غالباً ـ أن هذا القسم من المجلد إعادة لمادة كتابه الأول ، الذي هو ـ على أية حال ـ فقير نسبياً في مادة شواهده . أما النصف الثاني من التحليل ، فإنه يقدم نظرية لوتمان البنيوية في النقد ، من

خلال تحليل مفصَّل لأثنتي عشرة قصيدة روسية ابتداءً من باتيوشكوف حتى زابولوتسكي. وكل تحليل يركز على مبدأ أو مستوى تنظيمي بنيوي معين، وباختصار، فقد قصد بالمعالجات المفردة، تقديم الجوانب المختلفة لمنهجية التحليل البنيوي. وهذا المنهج يقدم للقارىء معبراً من نسق المفاهيم النظرية شديدة التجريد، إلى الممارسة النقدية.

إن مجلدات لوتمان الثلاثة المذكورة - هنا - تتضمن درجة عالية من التكرار. وللاختصار، فإن قرَّاء الكتاب الماثل بين أيديهم، يمكن أن يحصلوا على فكرة واضحة عن الكتب الثلاثة، والتي تكوِّن - بالتالي - تجميعاً لأهم عرض للبنيوية الأدبية السوفياتية.

٢ - المفاهيم النظرية العامة

يتوجه هذا المقال نحو هدفين عامين. الأول هو تمثيل رؤية متكاملة لنظرية لوتمان، بينما يكون الثاني محاولة تقويمية لأهمية هذه الافكار في التطبيق.

وثمة سببان يجعلان رؤية المواضيع النظرية للوتمان، يمكن أن تكون ذات قيمة. فربما كانت للقارىء درجة من الإلفة مع تيار الفكر البنائي الأدبي الأوروبي. ورغم أن البروفيسور لوتمان يشترك معه كثيراً في الأساس النظري أي تلك النظرة الـ «دي سوسيرية» للغة، فإن منهجه يختلف جوهرياً عن التيار الأوروبي الغربي، وخاصة عن المنظرين البنيويين الفرنسيين. ومن هنا، فإن نظرة تمهيدية لمنطلقات لوتمان الأساسية ومنهجيته، يمكن أن تساعد القارىء - بوضوح أكثر - في رؤية عمل المؤلف ككيان مستقل. والسبب الثاني هو أن عرض البروفيسور لوتمان يتوزع أحياناً كموضوعات مفردة، أو تناقش جوانبه المختلفة في أماكن مختلفة. إن لمحة مبدئية، يؤمل فيها، يمكن أن تزود القارىء بمدخل للمادة أكثر تكاملاً إلى حدٍ ما.

وفي القسم التالي، سوف نعاين المفاهيم الأساسية في نظريات البروفيسور لوتمان، واضعين إياها في ثلاثة أقسام مستقلة وإن كانت متواصلة: ١) الأسس النظرية العامة. ٢) الإجراءات التنظيمية والمبادىء التحليلية. ٣) مستويات التحليل ووحداتها. وسوف يعكس مضمون كل من هذه الأقسام الثلاثة، أساسياً، مختلف أقسام التحليل الموضوعية، رغم إعادة تنظيمها إلى حد ما. وفي قسم للنتائج يُثار عدد من المسائل حول طبيعة البنيوية الأدبية.

إن نظرية البروفيسور لوتمان في الأدب تستند إلى فئتين من المفاهيم الأساسية وطيدتي الاتصال، هما مفاهيم علم السيميوطيقا ومفاهيم البنيوية.

يوصف علم السيميوطيقا بأنه علم الإشارات ونظم الإشارة الذي يدرس الخصائص الأساسية لكل الإشارات وتركيباتها مثال: الكلمات وامتزاجات الكلمة في اللغتين الطبيعية والصناعية، استعارات اللغة

الشعرية، والرموز الكيميائية والرياضية. وهو أيضاً يعالج نظم الإشارة مثل: نظم اللغات الصناعية المنطقية، ولغات الآلة، ولغات مختلف المدارس الشعرية، الشِفرات، ونظم الاتصال الحيواني وغيرها. إن وجود جانبين لكل إشارة أمر ضروري: جانب الدال (المادة) المدرك بوسائل الحس، وجانب المدلول أي المعنى. وفي كلمات اللغة الطبيعية (العادية) يكون النطق أو الكتابة هو جانب الدال، بينما يكون المضمون هو جانب المدلول. وإشارات نظام ما، مثل كلمة لغة ما؛ يمكن أن تكون جانب الدال لإشارات معقدة في نظام آخر قائم عليها (مثال نظام اللغة الشعرية).

ومن وجهة نظر علم السيميوطيقا، يميز درس الشعر - إذا نظرنا إلى النص الأدبي باعتباره إشارة معقدة - المستويات الوسيطة (العقدة، المجازات، الايقاع... الخ) الموجودة بين جانب المدلول: مادة الموضوع، والجانب الرامز: تجسيدها اللفظي.

إن النظرية الأساسية تسعى إلى تخطيط سلسلة من المتعارضات الأساسية، التي تؤدي إلى تنظيم إطار دراسة الإشارات ونظمها. والأهم - من أجل غرضنا الحالي - هو تقسيم الإشارات إلى: اتفاقية تكون العلاقات فيها بين جانبي كل إشارة اعتباطية كما في حالة كل اللغات الطبيعية (ما عدا الكلمات المحاكية للطبيعة)، وإلى أيقونية تؤسس فيها العلاقة بين العناصر على بعض أنواع التماثل. واللغة الشعرية (بما فيها لغة النثر الفني) تميل الى أن تكون إشارة أيقونية.

إن فكرة النظام فكرة أصيلة في علم السيميوطيقا. والنظام يتضمن بنية، ولا يمكن فهم جسم ذي مادة مترابطة دون هذه المفاهيم. والبنيوية - في أعم معانيها - يمكن أن تعرَّف بأنها« فكرةالنظام: كيان كامل منظم - ذاتياً يتواءم مع الظروف الجديدة عن طريق تحويل ملامحه مع المحافظة على بنيته النظامية». ولقد استقر - منذ زمن طويل - اعتبار هذه الفكرة مسلّمة علمية أساسية. رغم أنها لم تصغ بهذا التحديد إلا منذ مجيء السيبرنطيقا ونظرية المعلومات. ولو أننا بسَّطنا الأمر، فإن معنى ذلك أن أي موضوع صالح للاختيار وللبحث، ينبغي أن ينظر اليه على أنه متداخل العلاقات ومتبادل التعضيد، مكوَّن من عدد من الوحدات الأولية ومن قوانين تمازجها الممكنة. إن النظام رغم التنظيم الذاتي المتحقق بواسطة نوع من الميكانيزم الداخلي للخبرة المخزونة[٧]، يمكن أن يكون جزءًا من نظام آخر أو أكثر، أو يكون متفاعلاً مع هذا النظام أو هذه النظم. وهذه النظرة قد سادت في علوم الفيزيقا، ثم في العلوم الطبيعية والاجتماعية وخاصة اللغويات فيما بعد. وقد بذلت جهود متزايدة - في السنوات الحديثة - لمدّ هذا المنهج إلى الانسانيات.

إن فائدة البنيوية للدراسات الأدبية، ومشاكل كيفية استخدامها، قد أصبحت مثار نقاش في كل من أوروبا الشرقية والغربية. ولقد أثار الدارسون السوفيات الذين يفضلون هذا المنهج النقاط التالية. إن «بنية» في الدراسات الأدبية، تتضمن دراسة العناصر المكونة للعمل الشعري في اعتمادها على الكل الفني (Artistic Whole)، وهذه وجهة نظر وظيفية. فدراسة الأدب قد وُضعت في إطار علم السيميوطيقا، شاملة

فكرة التعارضات الثنائية مما يسمح بعزل الملامح المتميزة من عناصر العمل الأدبي المكونة. وفي الستينات أصبح موضوع التحليل البنيوي للأدب يُرى باعتباره تحديداً للمستويات البنيوية للعمل. هذه المستويات تكوِّن هيراركية، تنبني الوحدات الأولية لكل مستوى أعلى متتابع من وحدات المستوى الأدنى. وتحديد قوانين التازج الممكنة داخل المستويات، وبينها وبين بعضها البعض، ليس أقل حيوية.

إن البنية يمكن أن تكون شديدة التعقيد. ولتحديد بنية كيان ما (بما فيها الأعمال الفنية)، فإنه من الضروري الدخول في عملية نمذجة، يمكن فيها عزل الخواص الثابتة للكيان واختبارها، في علاقاتها المتبادلة التعاضد.

وثمة ثنائية أخرى مساوية في الأهمية، نقلها لوتمان إلى علم الدلالات الشعري، تلك هي محورا السياقي والاستبدالي(٨). المحور الاستبدالي هو المستوى التتابعي للغة حيث يُرى العنصر البنيوي في علاقة مع فئة ما يترابط أعضاؤها في علاقة تعارض. ويمكن للفئات أن تكون متعددة الأنواع تتراتب من فئة حالة الاسم وتنتهي بفئة الترادفات المعجمية. ويمكن لعضو واحد من نظام كهذا ـ في مجالي اللغويات ودراسات الشعر ـ أن يمثَّل بوحدة الصفر التي تفسر على أساس النظام المتمثل في الفئة ككل. أما المحور السياقي فيختص بالوحدة الخطية للغة وبالاتحاد التسلسلي للعناصر المختلفة في نص ما. والعلاقة الأساسية للمحور السياقي هي التضاد. وفي الأدب القصِّي يسيطر المحور السياقي، بينما في الشعر، وخاصة الشعر الغنائي، يسيطر المحور الاستبدالي.

إذا أمكن فهم وظائف مثل هذه الكيانات كلغة طبيعية، فإنها تساعد (وإن لم تكن ملزمة) على تعضيد رأينا، مبدئياً على الأقل، فيما يختص بالوحدات الثابتة، واتصالاتها الداخلية. وهذا ممكن، لأن الكيانات الثابتة وحدها هي التي تتميز بالمعنى. إن تحديد العناصر الثابتة لنظام، يمكننا من تجنيب كمية واسعة من المادة المعروف عنها أنها عرضية ـ وظيفياً ـ ومن التركيز على الجسم المبسط (رغم أنه يظل فائق التعقيد) للمادة، وعلى قوانين تنظيمها. والشرح المجرد للنظام يسمى نموذجاً، وهو أداة قوية لفهم عمل الكيانات المعقدة كاللغة والأدب. والواقع أن كل الكيانات النظامية أجزاء في بنى أخرى. وبهذا المعنى، فإن اللغة الطبيعية هي نموذج للعالم، بينما اللغات النوعية هي نماذج لنظمها الثقافية المتعددة. إنها بمصطلح لوتمان « نظام نمذجة أولى ». أما اللغة الشعريةأو الفنية (Belletéristic)، وأشكال الفن الأخرى فهي « نظم نمذجة ثانوية ».

ربما كانت اللغة والأدب أكثر الأنظمة الانسانية تعقيداً. فكثرة العوامل الظاهرة، وتعقد علاقاتها الداخلية وتفاعلاتها الوظيفية، يجعل فهم هذه النظم صعباً، إن لم يكن ـ في بعض الحالات ـ مستحيلاً. وجانب الصوت في لغة طبيعية شاهد طيب على هذه النقطة. فالتحليل المدقق لنظام الصوت في أي لغة طبيعية سيظهر عدداً من الدزائن، بل المئات من الأصوات المتميزة. والحقيقة أن عدد الأصوات التي يمكن

تمييزها داخل لغة ، محدود ، ـ فقط ـ بحساسية الواصف ودقته ودقة أدواته . وسوف تكون قوانين تجميع هذا العدد الضخم من الأصوات ، أكثر تعقيداً . وكل ذلك مادة موجودة حقيقية لكن بسبب تعقيدها ، فإنه من الصعب تنظيمها أو إدراكها ككل وظيفي متداخل ، أي نظام .

و« وظيفي »هي الكلمة الإجرائية هنا . فوظيفة نظام الصوت في اللغة هي الاتصال . ومن السهل إثبات أن معظم العدد الكبير من المتغيرات الصوتية الموجودة في اللغة ليست ضرورية من أجل وظيفتهاالاتصالية ؛ إذ إن قسماً كبيراً جداً من الأصوات المتشابهة ، والممكنة التطابق بمجرد المصادفة ، في اللغة ، هي متغيرات لوحدة ثابتة واحدة ، أي أنها تلعب نفس الدور الوظيفي . ويمكن باختصار أن نستشهد بصوت (T) في كلمة (Tin) ، إذ إنها تنطق في الحقيقة ـ وكما هو معروف ـ في عدد كبير من المتغيرات . ورغم أن معظم المتغيرات سوف يكون صوتها غريباً أو شاذاً لدى المتكلم الحي ؛ فإن كلمة «tin» سوف تظل تفهم من وجهة النظر الوظيفية ـ الاتصالية ـ طالما لم تنزلق الصور المنطوقة للحرف (T) إلى مستوى نطق المتغيرات المميزة لوحدة صوت وظيفي آخر في تلك اللغة . مثل (d) أو (S) أو (P) مثلاً ، التي يمكن أن ترد في كلمات مختلفة بمعان مختلفة . . إن المجال الكلي للمتغيرات النطقية لصوت وظيفي مفرد يصطلح عليه بالفونيم . ويسمى أي تمثل معطى لهذه الفئة بألوفون (Allophone) . إن الفونيم ـ تلك الوحدة الأصغر في التمييز ـ المعنوي في لغة ما ـ هو عنصر ثابت في النظام الوظيفي للصوت في تلك اللغة ، وكل ألوفوناتها تكوّن متغيراته . ويتراوح عدد الفونيمات في كل لغات العالم ما بين ١٥ و٥٠ .

وثمة بُعد آخر لتوصيف نظام صوت ما ، أو بدقة أكثر ، لأسس تمييز وحدات الصوت الثابتة . فالفونيمات بدورها يمكن توصيفها وتحديدها بمصطلحات منظومة أصغر للتعارضات التنظيمية التي يمكن تطبيقها على كل اللغات الطبيعية . فهناك سلاسل من التعارضات الثنائية التي تشكل مصفوفة متعددة الأبعاد تميز ـ نوعياً ـ العلاقة بين الثوابت النظامية . فمثلاً (d), (T) أعضاء في زوج متلازم ، ومتعارض بسبب ملمح التصويت المميز . إنهما متطابقان في كل الاعتبارات الأخرى ، أي في ملامحهما المميزة الأخرى . إن التلازم والتعارض عمليتان أساسيتان في تأسيس الوحدات والمستويات البنيوية . وعلى هذا النحو ، فإن الأصوات الثابتة في لغة ما ، يمكن أن ترى وتفهم كنظام متواجد مكوّن من منظومة كيانات ثابتة أساسية ومن تمازجاتها الممكنة .

إن المستوى الصوتي ـ بالطبع ـ واحد من مستويات اللغة والأدب التي يمكن اختبارها على هذا النحو . فاللغة مصنوعة من عدد من المستويات المختلفة (الصرف ، التركيب ، الدلالات . . . الخ) . التي يمكن نمذجة كل منها ، والتي يكون كل منها منظومة فرعية في نماذج أوسع تنتهي إلى ثقافة الشعب . ورؤية لوتمان ، هي أن كل لغة طبيعية تكوّن نظام نمذجة أولى متصل بالرؤية التراتبية (الهيراركية) السابق توصيفها ، بل أيضاً بقضية أخرى شديدة العمومية . فبالرغم من أن بناء اللغة عبر مقولاتها النحوية مثل العدد والزمن ، تبدو عاكسة لخواص شمولية معنية في كل من العالم الطبيعي والعقل البشري ، إلا أن هذه العملية ليست وحيدة الجانب

تماماً. إن بناء اللغة، ونموذج العالم الذي يمثله، يؤثر بدوره في الطريقة التي يعي بها الفرد والثقافةُ الحقيقة ويفهماها. لقد نوقش مدى هذا التفاعل، أما العملية نفسها فليست كذلك. ان اللغة الطبيعية ـ إذن ـ هي في الحقيقة نظام نمذجة أولى بأكثر المعاني حرفية. والواقع أن كل جوانب إدراك الانسان وفهمه مصوغة بمقياس ما في هذا التفسير الأولي.

إن اللغة كنمط رئيسي في الاتصال الإنساني، تبطن عدداً كبيراً آخر من نظم التقاليد الاجتماعية: العرف الاجتماعي، الطقوس، العقيدة، ثم الفنون التمثيلية التي هي أهمها لغرضنا الحالي. هذه النظم، نظم نمذجة ثانوية. وفي مجال الأدب، يعد النص أكثر وحدة تنظيم ملموسة، لأنه ـ على أية حال ـ، قابل لفك رموزه، فقط في حدود نظامه المنظِّم. إن النص يبدي نظام النمذجة الثانوي للأدب. وعلاقته بهذا النظام موازية لتلك السائدة بين الأنماط الأخرى من المتغيرات والثوابت مثل الكلام واللغة، الألوفون والفونيم، الأداء والمقدرة، وغيرها. في النص غير الأدبي، ينسب القارىء ـ بمعيارية غامضة ـ بعض العناصر إلى تمثلات ثابتها في النظام. في العمل غير الفني، يكون النص والنظام المفسر له، في توافق تام. فالنظام يبني النص الى الدرجة التي يتم فيها التطابق الآلي ـ عادة ـ بين الشرائح النصية الحقيقية مثل سوء الطباعة ـ مع النظام.

في اللغة العادية غير الفنية، يفسر مضمون النص عامة في حدود شفرة مفردة. ولكن العلاقة ـ في الأعمال الفنية ـ بين النص والنظام، تكون ـ بالقطع ـ مختلفة. فكل العناصر التي تشمل ـ عادة ـ متغيرات يمكن أن تُحمَّل بمعنى في كل مستويات مثل هذا العمل. ويمكن للعناصر الممتزجة أن تصبح جزءًا من النظام، وأن تحمل قوته الإعلامية الخاصة. وهذا بالطبع لا يعني أن كل العناصر المتغيرة في النص الفني هي دالة. ففي أي عمل فني ناجح لا « نصحح »، آلياً، عناصر تبدو لنا غير نظامية ظاهرياً، كما نفعل في الاستعمال اللغوي العادي. (واذا ما فعلنا، فإننا بذلك يمكن أن نحطم ـ بطيش ـ جزءًا ما من المعنى الفني للنص). إن لوتمان يؤكد على أن الانحرافات الظاهرة في العمل الفني، هي عناصر في نظام آخر أو أكثر (أو شفرات مفسرة) تختلط بعناصر الشفرة الأصلية أو الأساسية. إن مثل هذه الانحرافات تعكس ـ بالفعل ـ نظماً أخرى، وهذه التعددية ـ النظم يمكن أن تعتبر خاصية لازمة في الفن. فتأثير الفن راجع إلى التوتر الناتج عن صدام ترتيب عناصر نظامين (أو أكثر). إن للصراع وظيفة تحطيم آلية الإدراك، ثم يظهر متزامناً على المستويات المتعددة للعمل الفني الصوتية ـ النحوية ـ المعجمية ـ التركيبية... الخ. ومثل هذه الصراعات تلاحظ غالباً بين مستويات العمل التنظيمية المختلفة. والتضمين الشعري مثل معروف جداً حيث تفشل وحدة المعنى الدلالية في التطابق مع الوحدة الشكلية للسطر الشعري. وهذه هي مهمة التحليل البنيوي، أن يختبر العمل الفني في حدود هذه المستويات، ونظمها، وتفاعلها.

إن كلاً من اللغة العادية، والفن اللفظي، بأكثر المعاني انتشاراً، نظم سيميوطيقية موسومة لنقل المعلومات وتخزينها. ففي اللغة غير الفنية، تكون العلاقة بين بناء اللغة ومضمون الرسالة غير وثيقة بوضوح إذ إن نفس

المعلومة يمكن أن تلقى بطرق عديدة. والنمط الخاص من التشكيل اللغوي لا يحمل كمية مادية من المضمون، وفيما عدا بعض الغموض غير المقصود، فإن المخاطب يعنى فقط بمضمون الرسالة، بينما يكون استيعابه للحامل آلياً تماماً. إن الرسالة والشفرة شديدتا الاستقلال عن بعضهما البعض.

أما في اللغة الفنية، فان الموقف مختلف تماماً، وكما لاحظنا من قبل، فإن لغة الفن اللفظي متعددة النظم - مع أن ادراكها لم يتم بصورة آلية - وكل مستوياتها « تحمل معنى، ليس معنى معجمياً بالضبط، بل مساحة واسعة من المعاني الجمالية والأيديولوجية والثقافية. وهذا يعني أنه في النص الفني، عكس النثر العادي، تكون اللغة أكثر من مجرد حامل محايد للمعنى. إنها جزء من المعنى. فمعلومات العمل الفني - إذن - يمكن أن تنقل فقط عبر ذلك الترتيب الخاص للغة. وهذا التعدد، النظامي في النص المتفرد مع نتائجه المحطمة لآلية الإدراك، هو الذي ينتج المضمون الإعلامي العالي غير العادي للنثر الفني. وحسب مصطلحات نظرية المعلومات، فإن المعلومة هي دالة العدد المتاح من الاختيارات. والنظام المفرد له عدد محدود من الاختيارات المتاحة. ونظامان أو أكثر يعملان في نص واحد، هما قادران - بوضوح - على التزويد بعدد أكبر من الاختيارات، ومن ثم، لهما نسبة احتمال أعلى في نقل المعلومات. وإذن يكون للعمل الفني طاقة إعلام أكثر من النص غير الفني ذي الطول نفسه. وينبغي ان نلاحظ هنا ان « الإعلام » مستخدم بمعنى اكثر اتساعاً من المعنى المعجمي. إنه يتضمن كل شيء يساهم في تأثير العمل على القارىء.

ما سبق يزود البروفيسور لوتمان بأسس لإجابته على ما يمكن أن يكون المسألة المفتاحية في الفن. إن عدداً من المنظرين البنيويين الغرب - الأوروبيين أمثال تودوروف يميلون إلى طرد مسألة تقييم العمل الفني باعتبارها خارج منهجهم. ويقترح البروفيسور لوتمان معياراً في ضوء الأفكار السابقة. إن القصائد الرديئة لا تحمل إعلاماً كافياً نتيجة للسهولة في التنبؤ بما تحمل، وناقصة في التوتر. والقصائد الجيدة تحمل إعلاماً أكثر، بينما هي عناصر أقل قابلية للتنبؤ بما تحمل.

إن الجزء الأعظم من عمل البروفيسور لوتمان النظري والتطبيقي مركَّز على الشعر، على أساس أن النظرية سوف ترتقي من الحالات البسيطة إلى الحالات الأكثر تعقيداً. ويبدو هذا الاختيار لمسألة الموضوع أمراً غريباً، حيث أن الشعر - بنيوياً - هو أكثر تعقيداً من النثر الفني. وهذا ما يقودنا إلى آراء البروفيسور لوتمان الطريفة حول العلاقة بين الشعر والنثر وطبيعة الشعر. إن البروفسور لوتمان يركز - بطريقة لافتة للنظر - على الشعر اكثر من النثر الفني، كاساس لنظريته في الأدب، توازياً مع التطور التاريخي للشكلين. إن النثر - بمعنى اللغة العادية - هو - بوضوح - سابق على الشعر. وقد نشأ الشعر كشكل متميز بأعلى حدود التميز من اللغة العادية. وظلَّ الشعر لفترة طويلة الشكل الوحيد لفن القول. ومع استقرار الشعر باعتباره الشكل المسيطر في الفن القولي، فإن النثر الفني يتم عبر عملية تباين. فالنثر الفني - إذن - برز أصلاً كمضاد لخلفية هي

الشعر، لا النثر. وقد حدث في بعض الثقافات أحياناً أن أصبح النثر الفني قائماً بثبات كشكل مسيطر على الفن القولي، وأتى الشعر ليرى كمضاد لخلفية هي النثر.

ويمكن أن نلاحظ عملية شبيهة الى حد ما في الشعر الروسي. ففي الفترة السابقة والمباشرة على بوشكين، أصبح الأسلوب الرومانطيقي عند زيكوفسكي (Zhukovsky) هو السائد. وكانت الطريقة الرومانطيقية هي الشعر عند معظم قراء الشعر. وفي مواجهة هذه الستارة الخلفية للنظام الفخم، أنتجت سطور بوشكين العارية انطباعاً مذهلاً إذ كان عمل بوشكين يقرأ في سياق النظام السابق ويصدم القارىء بتجنبه المتعمد للملامح النمطية للنموذج الرومانطيقي القديم، أو بإتخامه بنقص في الحيل حسب صياغة لوتمان. وهذه صورة من الصراع المتعدد النظم الذي نوقش. وهذه ـ على أية حال ـ واحدة من التضمينات البالغة الأهمية للنقد البنيوي. وعلى النقد أن يضع في اعتباره كلاً من الحضور الفيزيقي في النص، ثم المفتقد حسب حدود نظام توقعات القارىء. فهذا لا يقل أهمية عن الحضور.

وهذا جزء من مبدأ أكثر عمومية. إن البساطة الفنية معقدة أكثر من التعقيد الفني، لأنها تأتي عبر تبسيط الأخير، وفي مواجهة ستارته الخلفية (Backdrop) أو نظامه. ومن هذا المنطلق، فإن الشعر، رغم أنه أكثر تعقيداً بمعنى ما، فهو مساحة اخبارية أكثر من الاستقصاء لأن تقنياته الجمالية أوضح من تقنيات النثر الفني التي تنبع من الشعر عبر التبسيط. إن الشعر ـ عامة ـ يمتلك من «نقص الحيل»، أقل مما يمتلكه النثر الفني، ومن هنا فإنه أكثر قدرة على بلوغ الاستقصاء.

إن كل تحليلات البروفيسور لوتمان ـ للقصائد كانت، حقيقة ـ داخلية ومتأصلة في توجهها. وهذا ـ على أية حال ـ ليس ملمحاً ملازماً للنقد البنيوي. فبالرغم من أن النص والنظام (النظم) التي يبديها هي المرتكز الأساسي للتحليل البنيوي للأدب، إلا أن هذه الرؤية المحددة هي مهمة التحديد الحالي لحالة الفن. وبينما طريقة الدراسة البنيوية لقصائد مفردة، واضحة الجودة، وإن تكن بعيدة عن الاكتمال، فإن توسيع فهمنا للبنى الأكبر الذي يحدد سياق القصيدة ويزود [نا] به محدود جداً. إن فهماً بنيوياً حقيقياً لقصيدة ينغمس في كل من التحليل المتأصل للعمل في المدى الواسع من النظم المتشابكة والمتطابقة. وهذا يشمل كيانات مثل نوع القصيدة، نظام الغنائيات الروسية في فترة معينة، الشعر الروسي، الأدب المحض، الوسط الثقافي للفترة وغير ذلك. ان تقويماً كاملاً للعمل المعين يتضمن كل ذلك وكثيراً مثله. ومن الواضح أن ذلك حقيقة مثالية أكثر منها حقيقة ممكنة: بيد أن بعض التحليلات الشعرية الموجودة حالياً تظهر صلات ثابتة ومرئية بين الملامح الأصيلة للعمل ربين جوانب من نماذجنا البدائية للمستويات الأعلى.

٣ ـ عمليات التنظيم وإجراءات التحليل

إن مادة المستويات المختلفة للنص منظمة وفقاً لمبادىء معينة عامة جداً، ويتطلب تحليل النص وعياً بهذه

المبادىء التكوينية. والعملية التنظيمية التي توحد الموضوعات المدروسة هنا هي التكرار أو الشيوع. وهذه تشمل الإيقاع والوزن والقافية. وبالاضافة الى ذلك أخذ هذا القسم في اعتباره فئة مفاهيم «الكلمة المغايرة» والحبكة. الشيوع! ربما كان ارتفاع التكرار أو الشيوع، أهم الظواهر الأساسية التي تميز تنظيم الفن الأدبي. وشيوع الأجزاء النصية يحدث عبر كل مستويات التركيب النصي - من الوزني والصوتي الى التركيبي. والعملية التحليلية من أجل تحديد الشيوع، هي طبقاً للوتمان، عملية تضاد - مقارنة، التي لا تعني ظاهرياً أكثر من البحث عن الازدواجات الكلية و/أو الجزئية، في مختلف مستويات النص، والشيوع يمكن إدراكه، إما باعتباره شيوع تماثل أو شيوع تناقض. ويبدو تحديد لوتمان لهذه الموضوعات الأخيرة مؤسساً على التناقض الظاهري (Paradox). فالتماثل يصف امتزاج عناصر المقارنة التي تبدو مختلفة؛ التناقض - هذا الذي يميز المتعارض في المتشابه أي - هو الزوج المتداخل. وبالقياس، فإن عزل الشبيه في المختلف هو تنوع للتناقض.

هذه الكينونات تصنف مفاهيم منطقية أساسية، ألمح اليها لوتمان عرضاً في عدد من المواضع. والقارىء يحصل على انطباع بأنها مستخدمة بانتظام كجزء من التحليل البنيوي. وهذا خداع إلى حد ما. إذ بينما لا يكون هناك مجهود تحليلي يمكن الاعتماد عليه، دون استخدام هذه المفاهيم - وهذا حقيقي - فإنه ليس من الصحيح أن لوتمان يطبق هذه المعايير بانتظام على المستويات المتتابعة للنص. وسوف يكون كثير من النتائج تافهاً تماماً، وتطبيق هذه المفاهيم - في أية حالة - يعتمد على التعرف على الوحدات المقارنة. وتلك أبعد ما تكون عن الوضوح - خاصة في المستويات الأعلى من التحليل - تلك التي تكون مثقلة بشدة بالمعاني الدلالية.

لقد نوقش مفهوما الشيوع والتوازي متصلين، وفي أقسام مستقلة رغم عدم ثبات خط تميز واضح. وربما كان أقرب المداخل إلى تحديد ما، يمكن أن يوجد في ملاحظة روبرت اوسترلايتز، أن «التوازي يمكن أن ينظر اليه كشيوع غير كامل». وعلى أية حال، فإن ملاحظات لوتمان المناسبة تماماً، قد ألقت ضباباً على هذا التميز، إذ رأى أن الشيوع لا يكتمل أبداً، نظراً لاختلافات السياق. وأياً كان الأمر، فما دام الشيوع أو التكرار، هو أكثر المصطلحات إحاطة، فإنه سوف يستخدم هنا.

إن النظم الشعرية المختلفة، يمكن أن تتحدد جزئياً على الأقل بمدى استفادتها من الشيوع على المستويات المختلفة. وعلى هذا يمكن الاعتماد في التعرف على ما إذا كان نص ما شعرياً أم لا. إن وجود التكرارات الجزئية يسمح باقامة النماذج (paradignes) أي الفئات (Sets) الموحدة لأشكال كيان وظيفي ما. إن الأشكال الموجودة فعلاً، بالنسبة للقارىء (والكاتب) هي ضد العضوية - المعروفة ضمنياً - في النموذج. والمقارنة بين العناصر الموجودة فعلاً في بنية متكررة. وعناصر نموذجها الغائبة فيزيقياً، ولكنها موجودة ضمناً، هي ظاهرة تمتد على المستويات المختلفة - من المستوى الصوتي، مثل التماثل، الى النوع. وكما يشير لوتمان، على سبيل المثال، فقد قرئت تراجيديات القرن الثامن عشر الروسية كتحقق للنموذج المجرد «تراجيديات القرن الثامن عشر». إن هذا النموذج يكون نموذجاً لكل الفئة (class)، وكل تحقق هو

وحدة متغيرة، واحدة من تلك التي يمكن أن تكوِّن جماعياً الوحدة الثابتة. ورغم أن الثابت مطلق على مستواه الخاص، فإنه متغير بالقياس الى ثوابت المستوى الأعلى مثل «التراجيديا» والأدب» و«اللغة» ثم «الثقافة».

الإيقاع والوزن: إن الايقاع هو التكرار الدوري لوضع[٩]. وهو - بالاضافة إلى وظيفته كوسيلة للقياس (Metronomic) - يلعب أيضاً دوراً دلالياً. فتشابه عناصر مختلفة جداً، أو - بالعكس - اختلاف عناصر متشابهة جداً، يمكن أن يزداد تأكده خلال تواجدها في مواضع وزنية متطابقة. إن الإيقاع كيان نصِّي معارض للوزن الذي هو نظامي. فالإيقاع هو المتغير، والوزن هو الثابت. والوزن، الذي هو نمط مجرد يتعرَّف عليه بواسطة التقطيع، يخلق نظام توقعاته الخاص، جموده الخاص. وسرعان ما يصبح إدراكه آلياً. والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية للوزن يحطم آلية الإدراك، ويكون مقوماً أساسياً في التأثير الجمالي العام للنص. وينظر لوتمان إلى الصراع بين هذين المستويين كتجلٍ للعملية الجدلية. وهنا أيضاً نجد نفس النمط كما في كل مكان في العملية الشعرية: تأسيس نظام قاعدة بجموده الخاص، ثم تحطيم جزئي لهذا النظام.

إن النظام الوزني يتفاعل، ليس فقط مع تمثيله وتفسيره (Interprétation)، بل مع عناصر من المستويات الأخرى مثل المستوى المعجمي أيضاً. فالوضع الوزني والشيوع يعدِّلان - دون مدعاة للتساؤل - المعنى المعجمي في الشعر. ويظهر تاريخ الشعر الروسي - حقاً - تفاعلاً طويلاً ومعقداً بين النظامين. فالشعر المقطع، نغمي المبكر، وزني بوضوح غالب، لدرجة تحجب المعنى المعجمي. وكلما أصبح المعيار الوزني منظومة أكثر ثباتاً، لعب الجانب المعجمي دوراً، أكثر أهمية، يصل لدرجة ازاحة الوزنيات في بعض أشعار القرن العشرين. ويؤكد لوتمان أن تاريخ الشعر قد تتابع بواسطة سلاسل من مثل هذه التأرجحات الجدلية. ومن المؤكد أن سيطرة مراحل بنيوية مختلفة قد انعكست في تصنيفات مثل الكلاسيكية والرومانطيقية.. الخ.

والنظم الوزنية لا تؤثر فقط على المستوى المعجمي، بل إنها تميل حتى إلى أن تحمِّل نفسها بقيمة دلالية. وللبرهنة على ذلك، يوضح لوتمان التطور التدريجي للترابطات الثابتة بين أنماط الأوزان وأنماط المضمون الشعري، واحتمالات المساندة أو التنافر بينهما، وكلتا الامكانيتين، مصدر للتفاعل الجمالي.

القافية: : ليست القافية أقل من الوزن والإيقاع، في كونها مؤسسة على الشيوع (واللاشيوع). إنها، على كلٍ - مؤسسة على تكرار الصوت تماماً مثل الوضع. وبالإضافة إلى دورها التوحيدي الواضح، فإن القافية تلعب دوراً دلالياً هاماً. فالكلمات التي تشترك - بالصدفة - في عناصر صوتية متشابهة، تتجاور دافعة بمعانيها المعجمية في تقابل حي. والكلمات التي لا تمتلك كثيراً امكانية الاشتراك وهي خارج نص ما، تدفع بعضها البعض نحو تحرر شديد. إن وضوح الطبيعة الدلالية للقافية ناتج عن تحريم القوافي المعتمدة على تكرار نفس الكلمة (أي بازدواج الصوت والمعنى)[١٠] من ناحية، وعن نشأة القافية غير التامة التي وسّعت من امكانيات التجاورات الدلالية المدهشة من ناحية أخرى.

إن مستوى القافية يتفاعل أيضاً مع مستوى الإيقاع ، ولوتمان يحاول أن يبرهن على أن الارتخاءات في النظم الايقاعية تتوازى مع الصرامة المتزايدة في متطلبات القافية . وينعكس التفاعل بين المستويات المختلفة ، في تأكيد لوتمان على أن ضعف الاستعارية يصاحب ، بصفة عامة ، ضعف الدور البنيوي للقافية[11] .

الكلمة المغايرة : (Alien word) : مفهوم يعمل على عديد من المستويات . فعلى كل مستوى يسيطر نظام معين أو « لغة » معينة . هذه اللغة تكون النظام السائد على ذلك المستوى . ومع ذلك ، فإن هناك على كل مستوى بنيوي عناصر ليست جزءًا من اللغة المسيطرة . وثمة مبدأ أساسي في نظرية لوتمان ؛ أن هذه العناصر الدخيلة ليست نظامية ، بل هي ممثلة لنظام آخر . والتوتر الناشىء عن الوجود المتضافر لأكثر من نظام ، ملمح ملازم للفن . إن هذه العناصر من اللغة الثانية (أو الثالثة) تكوّن « الكلمة المغايرة » . وتأثيرها هو تحطيم آلية إدراك القارىء للنظام المسيطر على هذا المستوى . فبالمقابلة وحدها يمكن إبراز النظام المركزي . وتبعاً للدارس السوفياتي باختين ، يرى لوتمان في هذه العملية واحدة من « المحاورة » أو « المحاورة الثلاثية »[12] للنص ، حيث يمثل كل نظام واحداً من المتكلمين .

الحبكة plot ، إن الحبكة ، أو معالجة الموضوع ، هي واحد من المستويات العليا في التنظيم الفني . وهي أيضاً موضوع لنفس أنواع العوامل ، تماماً مثل الكيانات البنيوية على المستوى الأدنى . إن الحبكة الشعرية تختلف بالضرورة عن حبكة النثر ، نظراً لكونها أكثر تجريداً . فتنوع التجربة الانسانية الضخم ، لا يمثل مباشرة في الحبكة الشعرية ، ولكن عبر اختزالها إلى واحد من نماذج صغيرة محددة ثقافياً وتاريخياً . إن كل الحبكات هي متغيرات ظاهرية ، أي تحولات لعدد أصغر من الحبكات . وكل نموذج حبكة أساسي مبني على فئة من التعارضات مثل ، الحرية/العبودية ، المدينة/الريف الخ . ويتغير كلٌّ من طبيعة التعارضات ، والنمط المقبول لحل هذه التعارضات مع الزمان والمكان .

٤ - مستويات التحليل

إن التحليل البنيوي للنص الشعري قد استمد من الإطار العام والاجراءات المعدَّة في اللغويات البنيوية . وأحد المبادىء المركزية في اللغويات البنيوية ، هو أن اللغة مركَّبة من عدد من المستويات المختلفة مثل المستويات الصوتية والصرفية والسياقية والمعجمية وغيرها . رغم أن هناك تفاعلاً بين هذه المستويات ، فإن كلاً منها يعالج بصفة عامة حسب الممكن في حدوده الخاصة . مع استخدام وحداته الأساسية الخاصة في التحليل . ومن الواضح أن وصف هذه المستويات وثيق الصلة بدراسة اللغة الشعرية .

وبالإضافة إلى هذه المستويات اللغوية العامة ، فإن للغة الشعر عدداً من الكيانات البنيوية التي تميز مجال اختصاص اللغة الفنية (Belleteristic) وتلك تشمل السطر الشعري ، والمقطوعة ، ثم النص نفسه . وكل من هذه المستويات ، سواء اللغوي منها أو الشعري الخالص ، متصلة تراتبياً ببعضها البعض . وسوف نلخص آراء لوتمان

واستخداماته لهذه المستويات المختلفة في تحليله البنيوي للنص الشعري.

المستوى الطباعي: إن تضمين لوتمان للمستوى الطباعي، أشبه ما يكون بضربة للقوى باعتباره غريباً، ما دامت النظم الطباعية غالباً ما تكون غطاءً مشوها يخفي المستويات الصوتية والصرفية للغة. وهو ـ أيضاً ـ أمر غير معتاد من وجهة نظر نقاد الأدب غير البنيويين. ذلك أن إضافة لوتمان مثل هذا المستوى إلى نموذجه، يشير إلى وضعه النظري المؤسس بقوة. إن الفن ككيان هو نظام إعلامي [اتصالي] والصور التمثيلية يمكن أن تكون من مجمل النظام السيميوطيقي للأدب تماماً مثل المكوِّن الدلالي الواضح. وبتحديد أكثر فإن المنطق الذي يحكم [هذه العملية] هو كالتالي: أحد أكثر ملامح اللغة الطبيعية شيوعاً، هو أن العلاقة بين الشكل والمضمون اصطلاحية [اتفاقية] وأن ادراكنا المعتاد للغة قد أصبح آلياً. طمس الانتباه إلى البنية وصار المضمون في بؤرة الاهتمام. أما لغة الشعر، فإنها تبرز علاقة أيقونية [صورية] بين الشكل والمضمون، غير تلك العلاقة التوافقية الغالبة، التي تكرس فيها كل عناصر اللغة (والثقافة) ـ ثابتة كانت أو متغيرة ـ من أجل التعبير عن المضمون. والمستوى الطباعي مثال لازب للطبيعة الخاصة للغة الشعر، لأن المادة المطبعية في الكتابة غير الفنية، تدرك آلياً، بينما هذه المادة في لغة الشعر غير آلية، ويمكن أن تحمل معنى. وفي حالات متطرفة تميز الاعتبارات المطبعية وحدها، مثل توافق السطر الشعري والسطر الطباعي. النص كنص شعري.

إن المستوى الطباعي يقدم توضيحات ذات انتظام آخر تتكرر على كل مستويات التراتبية البنيوية. فعلى كل مستوى، يمكن ملاحظة تذبذب تاريخي بين مرحلة كاملة من المراعاة الصارمة لفئة مؤسسة حديثاً من القوانين (أي نظام جديد) أصبحت ثابتة كمعيار في وعي القارىء، وبين مرحلة تالية من ازدياد الانحراف عن ذلك المعيار تميل أساساً نحو نظام جديد يجتاز بدوره نفس النوع من العمليات.

في أزمان سابقة، كانت الوسائل الطباعية في الغالب جزءًا متمماً للشعر. ليس فقط في استخدام السطر الشعري، بل في استخدام الأطر والحلى وغيرها. وفي حالات متطرفة، حاكى أفضل شكل للقصيدة جانباً من المضمون، كأن تطبع قصيدة الحب على شكل قلب. وهذه أقصى حالات الأيقونية التي يحمل فيها المظهر المرئي إعلاماً جمالياً. مثل هذه الملامح، في أقل أشكالها إسرافاً، أصبحت ينظر اليها كمميز للشعر باعتباره مضاداً للنثر. وعلى أية حال، فقد سقطت هذه العناصر تدريجياً، مع التأسيس الذي حدث للشعر كقسم متميز عن النثر الفني محققة للشعر ـ على نحو جوهري ـ تميزاً طباعياً عبر ترتيب السطر، وخصوصيات إملائية أخرى. وتاريخ المستويات الوزنية والايقاعية للشعر، يظهر عملية مماثلة.

إن الانحرافات عن النظم المؤسسة، تحطم آلية الإدراك، وينتج عبر استثارة انتباه القارىء الى نقاط خاصة، تدفق اعلامي على مستوى أعلى. وهذا ـ طبقاً للوتمان ـ واحد من المميزات الرئيسية للفن.

المستوى الصوتي: إن التنميط الصوتي المنظم بطريقة خاصة، هو البعد الشعري الذي يفصل، بأقصى درجات الوضوح، الشعر عن اللاشعر. ومن بين كل المستويات البنيوية للغة، يعتبر المستوى الصوتي أكثرها فهماً، وليس مدهشاً أن تكون اللغويات قد قدمت الإسهام الأعظم في دراسة الشعر، في هذا المجال. إن التماثل والقافية يعتمد كلاهما على تكرار الأصوات المتشابهة. ومع اعتبار هذه الموضوعات، يركز لوتمان على جانب مختلف من الصوت، في الشعر. إن البنية الصوتية - في اللغة العادية - تكون إخبارية محايدة في جانبها الأكبر. ولا تحمل الفونيمات (Per, se) معنى، وتكون العلاقة بين الصوت والمعنى مسألة مواضعة [اتفاق]. وهذا ليس صحيحاً في لغة الشعر. تتفاعل مستويات الصوت والمعنى، وهذا التفاعل يمكن أن يأخذ شكل نظام الصوت المدعم للمستوى المعجمي، أو شكل الدخول في صراع مع هذا النظام عبر ربط [لضم] العناصر المعجمية المتناقضة من خلال شيوع الأصوات المتطابقة أو المتشابهة التي سبق أن تطابقت مع واحد من الجانبين. هذه العملية الدلالية للفونيمات، خاصة بالعمل الفني المعين، وهي جزء لصيق من الظاهرة التصاقبية (Onomatopoetic) والتركيبية (Synesthetic) التي تلعب دوراً مهما في الشعر أيضاً.

إن حالات هذا النوع من التفاعل تعكس مبدأ عاماً. فدور الوحدات الصوتية المتكررة في ضم الوحدات المعجمية للقصيدة يتزايد كتماسك نحوي إزاء نواقص القصيدة. فحينما يكون الترابط السياقي - مثلاً - غامضاً، فإن الشيوع الصوتي يمكن أن يعوض.

المستوى الصرفي: ربما كان أبرز الجوانب في مدخل لوتمان البنيوي الى الأدب، هو تحليله للمستوى النحوي. فمن الثابت - كمبدأ عام - أن كل العناصر (غير الثابتة تماماً) في اللغة الفنية، يمكن أن تحمل إعلاماً جمالياً. ويحاول لوتمان أن يثبت أن المعاني النحوية الشكلية الخالصة، تصبح - حقاً - وسائل فنية في الشعر. وهذاالاثبات - إذا أخذ على مستوى أقل - ليس فريداًولا عميقاً. فالاختيار الواعي من الكاتب لامكانية صرفية أو نحوية هو بُعد آخر معروف منذ زمن طويل كحيلة فنية شائعة. ولوتمان الذي أخذ هذا التفسير - على أية حال - من رومان ياكوبسون، يضع هذه العملية في اتجاه آخر صارفاً النظر عن التركيز على اختيارات المستوى الأدنى (السيطرة التقليدية للأسلوبيات) ويضع في اعتباره دور المستوى الأعلى للفئات النحوية في معنى العمل الفني.

إن فئة الضمائر الشخصية النحوية مثلاً، تمثل نظاماً مغلقاً تخلو عناصره من المعنى المعجمي. وبتجريد تام، فإن الضمائر تقسم عالم الخبرة بطريقة قالبية معينة، وتعبر عن الاتساع الكامل من الامكانيات المتاحة أمام متكلمي لغة ما. وينبغي أن تشفر مادة الخبرة، أو يعاد تشفيرها (Recoding) لتلائم الفئات الضميرية. ويوضح لوتمان كيف أن هذا الهيكل الشكلي للمعنى النحوي يمكن أن يقيم طباقاً موسيقياً (Counterpaint) مع معنى القصيدة. إن هذا التعاشق يساهم بعمق في التأثير الجمالي للقصيدة.

وحتى على مستوى أكثر عمومية ، فإن لوتمان يوضح ، أن البُنى الضميرية للأعمال الأدبية تختلف نمطياً بسبب النوع . فالشعر الغنائي ، مثلاً يحتفل كثيراً بمصطلحات المتكلم والمخاطب مع سيطرة الأخير على الأول بوجه عام . ومن ناحية أخرى يميل الشعر القصصي إلى تكريس ضمير الغائب ـ نحوياً ـ . إن الضمائر هي مجرد واحدة من الفئات النحوية العديدة التي يمكن أن تلعب أدواراً شبه سرية في الفن اللفظي إذ تتفاعل مع المستويات الاخرى للبنية الفنية .

إن الفئات النحوية هي ملامح أصيلة في اللغة الانسانية ، وهي ـ بصفة عامة ـ تعمل تحت مستوى الوعي . وإظهار لوتمان لهذه الفئات هو تمثيل مقنع كلية بأهميتها في انتاج التأثير الجمالي .

المستوى المعجمي : إن العنصر الباني (Component) المعجمي في القصيدة ، هو كُلٌّ من كامل مفردات ذلك العالم الشعري الخاص ، ومن فئة فرعية من اللغة القومية الخاصة . إن كلمتين متطابقتين خارجياً ـ في معجمين ـ قد تتطابقان معنوياً أو قد لا تتطابقان . ومعجم قصيدة هو نموذج لذلك العالم الضيق الخاص ، وتلعب عناصره المعجمية ـ بالضرورة ـ دوراً علائقياً أكثر أهمية من معادلاتها في اللغة العامة . وكلما كان النص قصيراً كلما زادت أهمية كل كلمة فيه . إن السياق المحدود للقصيدة يمكن ـ وغالباً ـ ما ينتج عن كلمات توحي بمعانٍ مختلفة ـ وحتى مناقضة ـ عن شبيهاتها في اللغة غير الفنية . ولذلك فإن المترادفات والمطابقات الشعرية يمكن أن تكون مختلفة تماماً عن نظائرها غير الشعرية .

ولقد قادت هذه الحقائق عن المعجم الشعري النقاد الروس البنيويين إلى أن يجمعوا قواميس صغيرة للقصائد المفردة وللشعراء المفردين ، في محاولة لإثبات الطبيعة المتميزة للغة الشعر .

ومفهوم « الكلمة غير المعروفة » وثيق الصلة بهذا . فالمعنى المعجمي لمثل هذه العناصر ، يمكن ـ غالباً ـ أن لا يكون مألوفاً للقارىء أو حتى للشاعر ؛ إذ إن مثل هذه العناصر المعجمية يمكن أن تلعب دوراً هاماً في القصيدة ، فرغم أن معانيها لا تكون واضحة ، فإنها تكون الأكثر دلالة ، وامتلاء بالتضمينات لدى القارىء .

السطر : السطر الشعري ، عكس السطر النثري ، هو كيان شديد التعقيد . فالسطر النثري هو وحدة خارجية محددة بواسطة اعتبارات المسافة الطباعية ، بينما السطر الشعري كيان داخلي إلزامي محدد بواسطة عوامل معقدة ترسمها مستويات مختلفة في البنية الشعرية . وهذه تشمل مستويات الوزنيات والتنظيم والنحو والقافية . ولكل من هذه المستويات معناه الخاص الذي يمكن أن يتكامل أو أن يتصارع مع « سطح » المعنى المعجمي للسطر . وأحد الصراعات المعروفة تقليدياً الذي يستخدم غالباً من أجل التأثير الجمالي ، هو الصدام بين الأنماط المختلفة للوزن وبين النغمة العاطفية للقصيدة .

إن السطر مثل عناصر اللغة الشعرية الأخرى ، والذي هو ملمح غير دال في النثر ، يكافح من أجل معنى مستقل ، بينما هو في نفس الوقت جزء من بنية أكبر . إنه يساهم في هذا الاتجاه مع كيانات أخرى ذات

مستوى أعلى أو أدنى في لغة الشعر. هذه السلسلة المتصلة تشمل كيانات أصغر مثل الفونيم وأنماط الصوت والمورفيم، وأخرى أكبر مثل نمط القافية والمقطوعة ثم النص. ولوتمان يؤكد أن كلاً من هذه الكيانات يعمل في الشعر ككلمة لهذا الغرض بالذات، من أجل معنى متكامل.

المقطوعة: للمقطوعة، ككل الكيانات البنيوية التي نوقشت، جانب خارجي وآخر داخلي. ولكنها، غير كل المستويات السابقة، اختيارية. واذا وجدت، على أية حال، فإنها تعمل كوحدة، لها بنيتها الداخلية المحكمة. إن أقل مقطوعة تتكون من سطرين؛ هي مزدوج. وفي أشكالها الأكثر تعقيداً، يمكن أن تشكل السطور المكونة للمقطوعة تراتبية. هذه التراتبية مبنية على علاقات متبادلة لكيانات متشابكة من مستويات متعددة مثل الوزن والقافية والمعنى. وفي أقصى الحالات يمكن أن تندمج هذه الكيانات في كيانات مبنية جيداً مثل القصيدة ذات الرباعية البدائية التي تقدم القضية، ورباعية ثانية تحمل نقيضها، ثم مزدوج يتضمن التركيب بينهما. وكما في المستويات الأخرى، فإن العلاقة بين العناصر المكونة في المستوى المقطوعي، إما أن تكون متبادلة التعاضد، أو أن توضع في تجاور مع بعضها البعض حالما تكوّن نمطاً. وهذه الأخيرة يمكن أن تكون مصدراً لحكم جمالي.

المستوى التأليفي: النص الشعري علامة (Sign) غير متجزئة، يتأكد تكاملها عبر تفاعل المستويات المكونة لتنظيماتها. وعلاقات هذه المستويات هي مجال المستوى التأليفي، رغم أن الوحدات البنيوية الأكبر، مثل العبارات الكاملة، هي التي تعتبر عند الحديث العملي. مثل هذه التتابعات تكوّن سياقات النص بينما تكوّن تفرداتها بالمقارنة بين كل منها والآخر وبين المتغيرات غير المتحققة، الاستبداليات البنيوية.

النص: استخدم مصطلح «نص» الذي هو واحد من المفاهيم المركزية في النقد البنيوي بعدة مستويات من التجريد. بأحد المعاني يعتبر النص أعلى مستوى للتحليل الداخلي للقصيدة. إنه محصلة المستويات المكونة للقصيدة مثل المستوى الطباعي والفونيمي والفئات النحوية والمستوى المعجمي والسطر ثم المقطوعة. إنه القصيدة نفسها. وللمصطلح أيضاً معنى أكثر عمومية، قريب من المبدأ العام للغويات البنيوية. في هذا المعنى، نص: هو تجلٍّ خاص لثابت. إنه تمثل ظاهري لبنية أو لبُنى عميقة تحتية، ومن ثم فإن أية قصيدة، هي تجلٍّ لنموذج أو نظام ـ أوسع إلى حد ما ـ لنصوص تمثل الثقافة كلها. وأية قصيدة معطاة (أو نص بالمعنى الأدنى) هي تحقق خاص لهذا الثابت الأكبر.

٥ ـ تعليقات ختامية

فيما سبق حاولنا أن نبين رؤية الأستاذ لوتمان في التحليل البنيوي للنص الشعري، مع الحد الأدنى من التعليقات التقييمية، ويتجه اهتمامنا الآن إلى عدد من المشاكل التي أثارتها مناقشات لوتمان.

إن الادعاءات الخاصة بالنتائج، سواء كانت متحققة أو محتملة، والمنبثقة عن تطبيقات الرؤية البنيوية

وتقنياتها في الأدب، مؤثرة. فمن ناحية، لدينا مقولة تزفتان تودوروف البنيوية ـ التعميمية (Macro) الجريئة التي تعطي وجهة النظر البنيوية للأدب ملمحاً متفرداً كعينة لمذهب سيكون كافياً لاعادة بناء النوع كله، مثل عالم الحفريات الذي يعيد بناء مخلوق منقرض من عظام متحجرة، ومن ناحية أخرى، لدينا دراسات صوت ـ أسلوبية محصورة غالباً في نطاق يخدم كأسس للتعميم الدال. إن فوائد المدخل البنيوي في العلوم، وحديثاً في اللغويات، لا يمكن إنكارها، والمأمول فيه، والمحتمل الفائدة من وجهة النظر البنيوية للأدب هي فوق الجدل تماماً. ولكن المسألة الحقيقية هي المدى الذي، اليه، يعطي الأدب نفسه لتقنيات الوصف والتحليل البنيويين. إنها حقيقة واضحة، أن الأدب كموضوع فرعي في صنف «اللغة» لا بد أن يكوّن نظاماً أو بنية متكاملة. وعلى أية حال، فإن الأدب كموضوع للتحليل البنيوي أكثر تعقيداً، بكثير، من اللغة.

لقد وصل الدارسون، خلال القرن العشرين، الى فهم للغة حاز اتفاقاً عاماً في إطاره العريض. لقد وضعت اللغة داخل السياق الأوسع لنظرية المعلومات والسيميوطيقا. وهنا ـ عودة الى المصطلحات العامة ـ موافقة على أن اللغة تحتوي على عدد من المستويات التراتبية المتعالقة مثل الصوتيات وعلم الأصوات، والصرف، والنحو والدلالة.. الخ، وأن كلاً من هذه المستويات يعمل بعدد صغير من الوحدات الأولية كملامح متميزة، فونيات، مورفيات، وغيرها. ومفهوم أن هذه الوحدات والمستويات الأساسية التي تمثلها تتفاعل طبقاً لمبادىء وقوانين معينة.

إن «الموقف البنيوي» إزاء الأدب هو أقل إثارة. وثمة اتفاق عام حقيقة ـ حتى بين النقاد ذوي الاتجاه البنيوي ـ على نقطة وحيدة هي أن الأدب يكون بنية، وأنها ـ إلى درجة ما ـ قابلة للتحليل الصارم.

إن فكرة بنيوية الأدب شديدة الإغراء. فمفهوم العلاقة متغير/ثابت، قد أضافت خصوبة إلى التحليل اللغوي، حين طبقت على مستويات عديدة في تحليل العمل الأدبي، بدت مضيفة إطاراً عاماً للعلاقات التي كانت محددة بفضفضة حتى الآن. ولننظر ـ من قرب ـ إلى إحداها مثل التوازي. ربما كانت الحالة التقليدية في اللغويات التي تبرز العلاقة (متغير/ثابت)، هي أنها تنشغل بمفهوم الفونيم. فمعظم تطبيقات العلاقة (متغير/ثابت) في الصرف والنحووغيرهما، امتداد لاستخدامها في العمل بمفهوم الفونيم ومستمدة منه. إن التعريف المعتدّ به للفونيم هو أنه كيان مجرد يمثل عدداً من الأصوات المتشابهة فيزيقياً، لها وظيفة متفردة، وهي ـ مع أعضاء أخرى من هذه المصفوفة ـ في تقسيم تكميلي[١٣] أو تنوع حر. إن كل الأصوات الموجودة حقيقة هي ألوفونات Allophones، أي متغيرات، بينما الفونيم، الوحدة الثابتة هي بناء مجرد. ومقتضى التقسيم التكميلي الناشىء بين ألوفونات فونيم ما (إذا صفت كأعضاء في ذلك الفونيم)، يعني أن كل ألوفون ينبغي أن يوجد في ظروفه المميزة الخاصة، وليس في ظروف أخرى غيرها. ولو وجد ألوفونان مختلفان لفونيم ما في نفس الظروف، فإنهما يكونان في تضاد، وبالتالي لا يكونان عضوين في ذلك الفونيم بالتحديد. وينبغي

أن نلاحظ أن المقاييس الضرورية للتشابه الفيزيقي والتطابق الوظيفي قابلة للتحديد الدقيق. كما ينبغي التأكيد على أن المفهوم الكامل للفونيم غير ذي معنى دون فكرة التقسيم التكميلي.

ولو أننا اختبرنا الآن كياناً أدبياً ما، في ضوء نموذج بنيوي مثل الفونيم، فسوف نجد عدداً من التوازيات وعدداً من التشعبات. ولنؤكد المقولة الأدبية «النوع». إذ إن النوع ـ مثل الفونيم ـ هو تلك الوحدة الثابتة، النموذج الأصلي، وحدة مجردة تتكون من عدد كبير من النصوص الأدبية من نوع خاص. هذه هي الكيانات الحقيقية الموجودة حقاً، التي تكوّن النوع جماعياً. إنها الوحدات المتغيرة. وكل نص، مثل كل ألوفون، يحمل تشابهاً فيزيقياً مع النصوص الأخرى التي تصنع النوع والتي لها جميعاً وظيفة متشابهة. ويمكن لنفس النوع من التوازيات أن ينتقل إلى كل الكيانات الأدبية التي ناقشها لوتمان. ولسوف يظهر أن مبدأ المتغير والثابت يقدم أداة قوية لدراسة النصوص المعنية بشروط علاقاتها بالوحدة الثابتة مركزياً، النوع. وهذا النوع من التوازي يعطي انطباعاً بأن واحداً من المبادىء الأساسية للعلم الحديث يمكن أن يطبق بانتظام وخصوبة على الأدب.

وعلى كل حال فإن نظرة أقرب، توحي بأن التوازي أقل إرضاء عما يبدو كليَّة. وسوف تثور الصعوبات، لو أننا خطونا بقياسنا خطوة أبعد. فقد لاحظنا أن التقسيم التكميلي كان عنصراً مفتاحياً تكوينياً في تحديد الفونيم. فماذا يمكن أن يكون المعادل الأدبي للتقسيم التكميلي؟ قد يبدو مقبولاً أن نأخذ نصي حب غنائيين ونصفهما على أسس التشابه الوظيفي والشكلي كتجلٍ خاص لنوع متفرد، أي متغيرات لثابت متفرد. وهذا يعني أنهما ينتميان الى نفس النوع، وتكون العلاقة بينهما: أحدهما والآخر، وبين نوعهما كالعلاقة بين ألوفونين لفونيم معين. إن الألوفونات الخاصة بالفونيم هي في حالة ما من التقسيم التكميلي. فهل يعني هذا القول أن النصين الشعريين في هذه العلاقة؟ هل يمكن وصف اختلافاتهما في حدود الاختلافات المحيطة؟ هل يؤكد محيط ما ـ بثبات ـ انتاج نص خاص دون الآخر، ماذا يعني المحيط في هذا السياق؟ من الواضح أن العلاقة (متغير/ثابت) التي كانت منتجة في التحليل اللغوي، قد دفعت بعيداً في التحليل الأدبي، إذ إن القياس الذي بدا واعداً في البداية، يكون قياساً ضعيفاً الى حد ما. إن واحدة من أهم المشاكل الرئيسية، هي أن معظم الكيانات الأدبية الخالصة، بخلاف الكيانات الصوتية، لا تحصر نفسها في تحديد صارم. إن الأبنية الأدبية رغم أنها حقيقية ومفيدة دون شك، إلا أنها هجينة. وأي مثال نقي لنوع أدبي هو طير نادر في الحقيقة. ولا تستطيع النصوص المتفردة أن تتصل ـ بوضوح ـ ببعضها البعض أو بالفئات الأعلى كالنوع، بنفس معنى علاقة الألوفونات أو الألومورفس بالفونيات والمورفيات. وهذه الصعوبة لا تنطبق فقط على فئة النوع الأدبية، بل أيضاً على بناءات أدبية أخرى بنفس الدرجة.

إن المناظرة بين التحليل البنيوي للغة، وللأدب أقل من أن تكون مرضية ـ أيضاً من نواحٍ أخرى. فاللغويات البنيوية تنظر إلى اللغة كمحصلة لعدد من المستويات المختلفة مثل الصوتية والصرفية والنحوية

والمعجمية وغيرها. ولكل من هذه المستويات وحداتها التحليلية المحددة بصرامة وقواعدها في الامتزاج والتبادل. أما بالنسبة للأدب، فالموقف مختلف تماماً. فبما أن الأدب شكل من اللغة، فإن مستويات التحليل الأساسية التي تطبق على اللغة ينبغي أن تطبق أيضاً على الأدب. ومن ناحية أخرى، فإن أية نظرية للغة الشعرية، ينبغي أن تتدعم بعدد كبير من المستويات والكيانات التي هي جزء هامشي تماماً من نظرية اللغويات العامة. وتلك تشمل عناصر تركيبية مثل السطر والمقطوعة والحوار (الكلمة المغايرة) والحبكة، هذا من جانب، ومسائل مثل التوازي والإيقاع والوزن والقافية من جانب آخر. وهذه تكوِّن على الأقل بعدين إضافيين الى اللغة الشعرية فوق مميزات «اللغة العادية». إن هذه المستويات «الشعرية» أو الكيانات هي من نظام مختلف تماماً عن ذلك المكوِّن للغة العادية. فأسس تحديدها مختلفة تماماً، وطبيعة تفاعلها مع بعضها البعض ومع مادة المستويات «اللغوية» بعيدة عن الوضوح. ولو أننا وافقنا من حيث المبدأ على أن القصيدة بناء متماسك، فإن علينا أن نقبل أن إمساكنا بكياناتها التكوينية وخاصة علاقاتها، هو أقل كثيراً من فهمنا لبناء اللغة العادية أو بناء المزيج الكيميائي. إن العلاقة بين مستويات اللغة الشعرية وكياناتها معوزة في فهمها لدرجة لا تسمح باستخدام التحليل البنيوي بالمعنى المستخدم به في اللغويات البنيوية.

ثمة مشكلة أخرى في التحليل البنيوي للأدب، تنبع من نمطه اللغوي الأصلي. فبعد أي مسألة، يستطيع التحليل البنيوي أن يكشف ـ تنميطياً ـ عن عدة مستويات ـ إن لم تكن كلها ـ في العمل الفني. وكثير من هذا التنميط لصيق باللغة نفسها. وبدون هذا البناء، لا تستطيع اللغة أن تقدم وظيفة اتصالية. إن التنميط اللغوي الذي هو فوق عملها الإعلامي الاتصالي، هو الذي يكوِّن هذه الجوانب من العمل التي جعلته محلاً للانتباه الجمالي. والصعوبة هي أن إثبات وجود هذه الأنماط الاضافية يساوي ـ دون مخرج ـ إظهار أنها مصدر الأثر الجمالي للعمل.

إن بعض المشكلات التي لم تحل في البنيوية الأدبية والتي نوقشت هنا، تجلت في الجزء الثامن من كتاب الأستاذ لوتمان. فالتحليلات المقدمة لكثير من القصائد الروسية مثقَّفة غالباً ولامعة أحياناً. ولكن عند إعادة النظر، يدرك الانسان أن العلاقة بين العرض النظري للكتاب وتحليلات القصائد تكون ـ في الغالب ـ مثيرة للمشاكل. ففي المقدمة العامة لتحليل القصائد، يشير المؤلف الى أن كل تحليل يركز على مستوى واحد مسيطر على كل قصيدة (وعبوراً يمكن للانسان أن يسأل كيف تحدد هذه السيطرة؟). وتركز بعض التحليلات على مستويات وكيانات نوقشت في العرض النظري الذي سبق في الكتاب. فتحليل المستوى الصوت ـ وزني في قصيدة باتيوشكوف (Than Awakest o Baiae from the tomp) أو للمستوى النحوي في قصيدة ليرمنتوف (We parted, but thy portrait) يمكن أن تقدم كنماذج للتكامل بين النظرية والتطبيق. وربما يكون دالاً، كون مثل هذه التحليلات من أقرب الحالات الى التحليلات اللغوية «التقليدية» للشعر. وبعض التحليلات الأخرى يركز

على جوانب لم تعالج أبداً في العرض النظري للكتاب. ففي تحليل قصيدة زابلوتسكي «The passeby» يتم التركيز على العلاقات المكانية المثبتة في النص، مع محاولة إدخال رمزية المؤلف الفلسفية لهذه العلاقات. وتقع معظم التحليلات بين هذه الأمثلة، في حدود علاقتها بنظرية لوتمان البنيوية للشعر.

إن بعض الشقاق بين النظرية والممارسة النقدية، نابع من حقيقة وهي ان النظرية ليست جسماً متماسكاً متكاملاً من المعرفة إذ إن نتائج تطبيقه النقدي - باختصار - مشتتة رغم أنها نفاذة البصيرة أحياناً. ويشك الانسان في أن معظم التحليلات النقدية يمكن أن تكون قد صنفت دون علاقة بالجزء النظري من العمل تماماً. إن منهج لوتمان، رغم تبرزه في اتجاه التحليل المنمذج لتقنيات اللغويات البنيوية، هو أحياناً واضح الانتقائية.

إن عمل الأستاذ لوتمان قد قدَّم لنا، مع ذلك، واحداً من أوسع العروض في البنيوية الأدبية التي هي جذابة - باعتبارها جهداً لإدخال أقصى انسانية الانسانيات في الإطار الفلسفي للعلوم الاجتماعية والطبيعية، وفي المدى الأوسع، يظهر أن المنهج البنيوي وخاصة أفكار التوظيف، والعلاقة (متغير/ثابت)، قد نجح في إلقاء بعض الضوء على كيفية «عمل القصيدة» وكيفية اتصالها بالقصائد الأخرى، وبكيانات أكبر مثل الأدب والثقافة. بل إنه يستطيع أن يفسر بعض غموض الأثر الجمالي. وعلى المستويات الأدنى، فإن الصورة تكون مرضية أقل. فاتصال الأدب باللغويات البنيوية ليس قوياً بالدرجة التي يعتقدها الاستاذ لوتمان. والواقع أنّ البنيوية الأدبية هي استعارية في أكثر من ناحية. وهذا شيء سيِّىء بلا شك، رغم أن هذه ليست وجهة نظر معظم نقاد الأدب البنيويين. إن الاستعارة طريفة جداً ولها أثر واضح أثناء وجودها الضئيل نسبياً. ولو أن فكرة البنيوية الأدبية قد أعدت واستخدمت بطريقة موجهة، فمن المؤكد أنها ستستمر في أن تلهم انتاج كل من التحليلات الطريفة والنظريات الجديدة التي يمكن أن تكون بنيوية حقاً.

الحواشي

- راجع «خطوة» كتاب أدبي غير دوري. الكتاب الأول. القاهرة. ديسمبر ١٩٨٠. ولحسن الحظ فإن هذا الموقف ازاء البنيوية ينتشر، وكان آخر ما قرأته كلمة للأستاذ مطاع صفدي بعنوان «البنيوية والمشروع الثقافي الآخر» في مجلة الفكر العربي المعاصر. مركز الانماء القومي. بيروت. العددان ٦، ٧، ١٩٨٠. ص ٤ - ١٦.

٢ - Yury lotman: Analvsis of the poetic text. Edited and translated by Barton Johnson. Copgright by. Ardis/ Arbor. U.s. A.1976.

٣ - راجع ملحقاً بمقالة لوتمان Notes on the structure of a literary text. في مجلة Semiotica. 15: 3, p 205. Mauton publishers 1975.

٤ - راجع البيلوغرافيا الملحقة بالكتاب المترجم الى الانكليزية، والتي قام بها لازار فليش مان. ص ٢٩٩.

٥ - راجع المقالة المشار اليها في هامش[٣]. وايضا والتر ديوار Cybernetic and Poetics: the Semiotic information of Poetry semiotica،25- 3/4 1979. p 273.

٦ - حول مقالب اللغويات الحديثة، راجع مقال مارسيل كوهين «اللغويات الحديثة والمثالية» بالفرنسية في مجلة «أبحاث عالمية على ضوء الماركسية». عدد مايو - يونيو ١٩٥١. ص ٦٤.

وأيضاً C. fuchs et p. le gapfic: tuiliation aux, prob. des linguistiques contemporaines Hachette 1975.

٧ - الخبرة المخزونة ترجمة لمصطلح Feedback الذي يحمل دلالات متنوعة في العلوم المختلفة. وما يمكن أن يتفق عليه هو أنه خبرة مخزونة (أو خزين) تسترجع في الذاكرة الانسانية أو الآلية (المترجم).

٨ - ترجمة لمصطلحي syntagmatic, paradigmati

٩ - يعرف لوتمان الايقاع كـ «تكرار دوري لعناصر مختلفة في مواضع متطابقة» ص ٤٢ من النص المترجم إلى الانجليزية. [المترجم].

١٠ - وهذا، فيما هو واضح - يقابل عيب (الإيطاء) عند العروضيين العرب. (المترجم).

١١ - يقول لوتمان ص ٥٨: «كلما كانت البنى الايقاعية تناضل كي تحاكي اللغة غير الشعرية، كلما صارت القافية ملحوظة اكثر في الشعر. وعلى العكس، فان ضعف الاستعارية يصاحبه - عادة - ضعف في النمط البنيوي للقافية. فالشعر المرسل - كقاعدة - يتجنب المجازات». (المترجم).

١٢ - المحاورة (Dialogization) والمحاورة الثلاثية الأطراف (polylogization).

١٣ - Complementary distribution.